Die neue deutsche Graphik

Gustav Friedrich Hartlaub

TRIBÜNE
DER
KUNST UND ZEIT

Gustav Hartlaub

*

Die neue deutsche Graphik

HERAUSGEBER
KASIMIR EDSCHMID

Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von

Kasimir Edschmid

XIV

G. F. Hartlaub

Die neue deutsche Graphik

Berlin
Erich Reiß Verlag
1920

Die neue deutsche Graphik

von

G. F. Hartlaub

Berlin
Erich Reiß Verlag
1920

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

I. Die graphischen Mittel.

Im Anfang war der Holzschnitt. Die Einblattdrucke, die bild- und schriftbesetzten Seiten in Urbüchern der Druckerkunst — den Armenbibeln, Weltchroniken, Planetenbüchern, Schriften von der „ars moriendi“ — sie muten, wenn schon dem bürgerlichen Ende des Mittelalters entstammend, doch an wie Schatten einer halbverlorenen Großkunst der Kirchenwände, Kirchenfenster, Mauern von Königsburgen. Sie sind wie Volkslieder und Volksmärchen, in denen noch etwas von dem erhabenen Schauer der Sage nachklingt. Sie sind meist „ungeschickt“, Stoff und Werkzeug haben am Wachstum ihrer Form fast soviel Anteil wie der Wille des Künstlers. Aber über ihnen schwebt doch etwas von jener Gnade, die im Mittelalter noch dem

rohesten Werkmann sein Stammeln zum Lobe Gottes geraten ließ, es sind ihnen die ungefügen Umrisse aus dem Holz gewachsen, haben die Fläche geteilt und geschmückt auf eine nachtwandlerisch sichere, rechte und rassige Art, köstlich für den äußeren Sinn, voll großer Bedeutung für den inneren, Zierde und Sinnbild zugleich.

Nicht lange, so war auch der Kupferstich da: weniger volks-, mehr bürgertümlich, mehr Stadtfleißerzeugnis und aus bewußter Meisterschaft geboren. Kunstvolle Zeichnung ward zierlich-peinlich, umständlich schnörkelnd ins Metall gegraben. Man trieb die Ebene aus, welche des Holzschnitts Daseinsform gewesen, tiefte Räume, buckelte, rundete, bog goldschmiedehaft die Form, glättete die Umrisse zur metallischen Schönschrift, ordnete sie sorglich zu Strich- und Kreuzlagen. Das feine Hand- und Schaublatt siegte über das grobe Flugblatt, der Ersatz für das Tafelbild über die Erinnerung an große Glasfenster und Wandgemälde.

Bei Dürer schon ward der Kampf entschieden: bereits im „Marienleben“ strebte der Holzschnitt mit sauberer Schönschrift naturwidriger Kreuzlagen die Art seines Überwinders anzunehmen.

Als der Stich und das Stichartige für den malerischen Verschmelzungswillen des Barock nicht mehr ausreichten, sank er zu bloßer Handwerklichkeit herab, ward zum Nebenprodukt der Zeit. Es war die Stunde der Radierung, Rembrandts Stunde gekommen! Abermals war mit dem neuen Verfahren gleichsam ein Widerstand ausgeschaltet: statt mit dem Holz, dem Metall zu kämpfen, zeichnete und wusch man die Töne in den widerstandslosen Ätzgrund und überließ der Chemie das Weitere. War der Holzschnitt hölzern, der Stich metallisch gewesen, so sprach jetzt kaum mehr das Material, sondern außer dem Willen des Radierers höchstens noch die bewußt ausgenutzten Zufälle seiner Ätztechnik. Die Radierung mit all ihren Abarten war schon

in ziemlich weitgehendem Maße Vervielfältigung von Wirkungen, die der freien Feder-, Sepia- und Tuschzeichnung ähnlich sind. Spätere Verfahren wie Kreidemanier, vernis mou usw. strebten vollends nichts anderes als die täuschende Nachbildung der Handzeichnung an.

Als die neue bürgerliche Zeit begann, nicht lange nach der französischen Revolution, erfand man zum Hoch- und Tiefdruck- das Flachdruckverfahren, erweckte nach Holz und Metall die vervielfältigende Kraft des spröden Steins.

Der Steindruck ist diejenige graphische Technik, bei der das Material und das Werkzeug am wenigsten eigenmächtigen Widerstand leisten, daher am wenigsten formbestimmend mitsprechen. Er ist im großen und ganzen (von gewissen technischen Sondermöglichkeiten wie Schaben und Ätzen abgesehen) nur bequeme Vervielfältigung dessen, was des Künstlers Laune mit Kreidestift, Wischer, Pinsel, Feder auch auf dem Papier

ausdrücken könnte. Statt auf dem Papier hat der Künstler eben nur auf den dienstbaren Stein gezeichnet, der noch seine hemmungslosesten Improvisationen unübersetzt, ohne viel Reibungsverlust gefällig vertausendfältigt. Mehr oder weniger hat er gewiß dabei auch das Wenige ausgenützt, was der Stein beiläufig an Eigenwirkung mitzugeben vermag: sein besonderes „Korn", das ungesättigte Silbrige der Schwärzen, die Körperlosigkeit des Auftrags, das Gewischte, Verhauchende der Übergänge; insbesondere wo es den Druck mehrerer Platten übereinander zum Zwecke farbiger Wirkungen galt, sind erlesene Möglichkeiten aus der Technik entwickelt und mit erlesener Absicht genützt worden, welche die Lithographie über das bloße Ersatzmäßige eines Vervielfältigungsverfahrens erhoben.

Alles in allem kam das Lithoverfahren gerade wegen seiner Charakterlosigkeit dem neuen Jahrhundert so gelegen, das es bald in den strammen Tagesdienst von Witzblatt

und Plakat einspannte und ihm dadurch langsam allen Ehrgeiz auf „höhere“ Kunstwirkung und Erbauung benahm, den es in der Romantik noch befriedigt hatte. Der Steindruck ward vor allem in Frankreich das graphische Universalinstrument der neuen bürgerlichen Öffentlichkeit und ihres Journalismus. Gerade darum, weil der Stein nicht jenen Materialwiderstand bietet, — den das „Jahrhundert der Technik“, wo es ihn antraf, doch immer nur exakt-mechanisch zu überwinden wußte und erst dadurch wirklich entgeistigte, — ist die Lithographie auch der beste Ausdruck für die graphischen Möglichkeiten der Zeit geworden. Sie war gewiß das alltäglichste, billigste Bildmittel der Zeit, aber sie allein — im großen Gegensatz zum Stahlstich und zu dem neuerfundenen „Holzstich“ — entwürdigte des Künstlers Hand nicht zur Maschine. Sie konnte immer freie Zeichensprache des Künstlersinnes, vibrierender Lebensausdruck, Lebenskritik bleiben, brauchte

nicht lange zu Bildungszwecken, nicht zur Wiedergabe von Kunstwerken mißbraucht werden, wie jene „vornehmeren“ Geschwister. So kennt die Graphik des 19. Jahrhunderts keine stolzere Reihe als die Meister des Steindrucks von Delacroix, Chassériau und Diaz über Charlet, Gavarni, Daumier, Guys bis zu Whistler, Shannon, Renoir, Lautrec, Steinle, Cheret, Bonnard, Denis, Redon und Slevogt. Diese Namen bezeichnen zugleich — innerhalb der graphischen Kunst — den Jahrhundertweg des Impressionismus! Das Steindruckverfahren, insbesondere das farbige, mit seinem Anreiz zu flüchtig hingehauchter Improvisation, von Natur stark plastischer Wirkungen unfähig und ohne Vermögen für Schwere, Stofflichkeit der Form, gern den zartesten Hebungen und Senkungen zärtlich nachgehend und immer imstande die Dinge gleichsam „sfumato“, von Licht und Luft aufgelockert wiederzugeben, dabei zu aufreizenden flächen- und fleckenhaften Wirkungen immer bereit, ist

das graphische Lieblingsmittel der Impressionisten geworden. Von zahllosen Plakaten hat die Litho, Wellen großstädtischer Nervenvibrationen über Plätze und Straßen abstoßend, das Evangelium des „il faut être de son temps“ verkündet.

Neben ihr mußten die anderen Tief- und Hochdruckverfahren, nicht quantitativ, wohl aber in ihrer Aufnahmefähigkeit für die entscheidenden künstlerischen Energien der Zeit zurücktreten. Wie wenig Erfreuliches verdanken wir dem Kupfer- und Stahlstich, selbst innerhalb der bescheidenen, rein nachbildenden Rolle, die man ihm bis auf wenige Ausnahmen zugebilligt hat! Gewiß war daneben die Radierung, wie sie von Rembrandt, Callot, Goya, Canaletto überkommen war, zu einer besseren Rolle berufen. Die stimmungsvolle, vorzüglich englische Nadelarbeit der Pennell, Brangwyn, Strang, Haden, Meryon, Legros, Whistler mit all ihren Feinheiten für Liebhaber und Sammler tritt in der Blütezeit des Impressionismus der fran-

zösischen Litho gegenüber, aber doch auch hinter ihr zurück, weil sie im Grunde immer altmeisterlich, „rembrandthaft“ bleibt. Dem echten Impressionisten ist die Technik doch nicht abgekürzt und unmittelbar genug, zu sehr Umschreibung, zu wenig spontane Antwort auf empfangene Sinneseindrücke: am angemessensten noch, wo es keine umständlichen, malerischen Tonwirkungen zu erzielen gibt, sondern wo man mit der („kalten“ oder Radier-) Nadel skizziert, welche schnell wie ein geschmeidiger Degen mit gutgeführten Hieben den Ätzgrund oder das Kupfer aufreißt (wie es Munch, Forain, Zorn, Corinth und viele andere gern getan haben). Noch bleibt freilich Klinger, der in seinen berühmten Zyklen mit allen Mitteln der Stich- und Tonätzung das Altmeisterliche zu überwinden und in einer formal aus allen möglichen Anregungen östlicher und westlicher Kunst zusammengeschmolzenen Sprache intimste Bekenntnisse der welkenden Jahrhundertseele auszusprechen unternahm. Doch scheint es

nicht, als habe er damit dem Verfahren die führende Stellung zurückgeschenkt. Das Phänomen seiner graphischen Stilkunst ist letzten Endes folgenlos geblieben, wie es innerhalb der Malerei etwa die Gemälde Böcklins geblieben sind.

Wie fruchtbar freilich jene Dekadenzzeit des Spätimpressionismus, mit ihrem neuen Willen zum „Symbolisch-Ornamentiven", der sich in allen möglichen Programmrichtungen, zuletzt sogar als „Jugendstil" zu verwirklichen trachtete, geworden ist, das lehrt uns viel weniger der vereinzelte Fall der Klingerschen Ätzkunst, als die merkwürdige Erneuerung des Holzschnitts. Keine Technik schien während des 19. Jahrhunderts so tief gesunken, wie gerade diese. Zwar hatte man den Holzschnitt wieder „entdeckt", — aber nur (wie so vieles, das dieses Zeitalter in seinem großen geschichtlichen Wiederholungskurs der Kunst aus der Vergangenheit wieder heraufzuholen suchte,) um ihn zunächst um so gründ-

licher zu verlieren. Es liegt eine gewisse Notwendigkeit darin, daß es die romantische Epoche war, die sich zuerst dieser Technik wieder annahm; und was zu Anfang der Faksimileschnitt der Neureuther-, Richter- und Rethel-Xylographen in einer vorsichtigen und zahmen, den Altdeutschen angepaßten Hauskunst hervorbrachte, ließ sich gewiß nicht aussichtslos an. Mit der zunehmenden Industrialisierung des romantischen Gedankens wurde aber die neue englische Erfindung der Holzstichtechnik immer mehr zum Verhängnis. In Deutschland kommandierte Menzel seine Xylographen zu einer Nachahmung der Federzeichnung, die von den Wirkungen der Federlithographie kaum zu unterscheiden war. Hier sprach indessen zum mindesten noch, wenn nicht die Technik, so doch die persönliche Handschrift des Meisters. Der „Tonschnitt" aber, der gleichzeitig überall in Frankreich, England, Amerika und Deutschland durchdrang, übersetzte malerische Reiz-

wirkung mit unfruchtbarer Behendigkeit in die blendend saubere Schönschrift von Linienverbindungen, die weder holzschnittmäßig wirken noch etwas von der Handschrift des Zeichners bewahren, sondern nur als Frucht eines toten xylographischen Fleißes gewertet werden können. Der Tonschnittvirtuose machte diesen Zweig der Graphik vollends reif, durch die photographischen Vervielfältigungsverfahren, die es billiger leisteten, ersetzt zu werden. In diesem Augenblick kam die Erneuerung!

Die erste Romantik hatte den Holzschnitt in der alten Form wieder zu beleben gesucht und war damit auf Abwege geraten, der zweiten — damals „Neuromantik“ genannten — blieb es vorbehalten, ihm eine neue starke Daseinsform, eine zweite Kindheit zu schenken, Grundlagen zu einer Entwicklung, welche die Graphik vollständig aus dem Impressionismus herausführen sollte. Denn nicht der Steindruck, auch nicht die Radierung, nicht die Spezialisten des Stein-

drucks und der Radierung, sondern die Bemeisterer des Holzschnitts sind es, die den Übergang gefunden haben. Zwar waren es die Graphiker überhaupt, die im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts mit der mehr übersetzten Art ihrer Schwarzweißwirkungen einen Ausweg aus der engen Dogmatik des Impressionismus suchten. Forain radierte religiöse Gegenstände, Redon wurde in seinen Steindrucken buddhistisch, Rops anzüglich novellistisch, Klinger beanspruchte für seine Griffelkunst das Recht, literarisch zu sein, und wollte mit seinen radierten Zyklen eine Art von dichterisch-philosophisch-graphischem Gesamtkunstwerk geben, Slevogt illustrierte Märchen und Räubergeschichten. Aber diese alle haben sich doch nur insofern mehr Phantasie gestattet, als die Vertreter der Malerei, als ihnen Erlesenes und Erdachtes zum Ausgangspunkt ward, nicht die beobachtete Erscheinung. Klingers große Einbildungskraft insbesondere bewahrte immer etwas von der Pedanterie Böcklins,

der seine Fabeltiere so greifbar sinnlich verwirklichte, als wären sie vor uns im Aquarium. Mit dem ganzen Aufwand seiner Phantastik ist er in seinen Radierungen doch immer ängstlich um die Naturmöglichkeiten der einzelnen Teile bemüht, sucht die ursprüngliche Schauung oft vergebens aus zusammengestückten Einzeleindrücken nachträglich zu verwirklichen. Nur das neue derbkräftige Holzschnitt- („Formschnitt"-) handwerk zwang die ganze Darstellung auf eine einheitliche Ebene der Unwirklichkeit. Munch, der große Bahnbrecher, hat sein Stärkstes, Zukünftigstes vielleicht in den Holzschnitten gegeben, Van Gogh schuf Zeichnungen, deren ganze Art ihn unbedingt zum Holzschnitte hingeführt haben würde, hätte ihn nach der graphischen Vervielfältigung gelüstet, Gauguin hat seine merkwürdigsten und anregendsten Versuche im Holzschnitt hinterlassen. Heute aber, so werden wir sehen, sprechen die meisten führenden Künstler, — gerade jene, die gleich-

sam eine Diktatur des Geistigen über die äußere Sinnenwelt aufzurichten sich bemühen, gerade jene, die in Form und Gesinnung zum Einfachen, Elementar-Menschlichen hinstreben, — am besten den neuen, rauhen und ungepflegten Formschnitt-Dialekt. An der Geschichte des Holzschnitts der letzten vier Jahrzehnte ließe sich die Kontinuität der Entwicklung, die Zusammenhänge des „Expressionismus“ mit der fruchtbaren Auflösung vom Jahrhundertende aufs deutlichste ablesen.

Worin bestand die „Reform“? Darin, daß man den Holzschnitt von der Alleinherrschaft der Linie, von der Kalligraphie der Strich- und der Kreuzlagen befreite, daß man es aufgab, mit der geschnittenen Linie künstlerisch zu zeichnen und zu modellieren, von Helle in Dunkel überzugehen, körperlich, räumlich nachzubilden. Schnitzmesser und Holz sollten künftig nur hergeben, was ihrer Natur durchaus entspricht: kaum noch Linie, niemals Liniensystem, sondern

holzgeschnitzte und -gehauene Flecken, Streifen und Keile, die weiß aus der stehengebliebenen schwarzen Druckfläche leuchten. Hell und Dunkel, Licht und Nacht im magischen Kontrast, ausgesprochen dekorativ und zugleich paradox, angenehm befremdend in ihrer Umkehrung des gewohnten Verhältnisses von Schwarz und Weiß, fern von aller Wirklichkeitstäuschung und doch volkstümlich; eine vollkommene Übersetzung aus der Räumlichkeit und Rundheit, den vielfachen Übergängen der Natur, aus den Tastbarkeitsunterschieden der verschiedenen Dinge in ein uniformes, körper- und raumloses allein in den formalen Beziehungen sich auslebendes Schattenspiel. Nicht mehr sollte die öde Geübtheit der nachbildenden Xylographen die Widerstände des Stoffes vergessen machen, sondern im Gegenteil: tief im Einvernehmen mit dem geheimen Erlösungstrieb des Stoffes und dem Willen des Handwerkszeugs, so wie das englisch-belgisch-deutsche Kunstgewerbe, die neue

Zweckbaukunst es anstrebte, beinahe scheu all den Geheimnissen und Launen des Materials nachgehend, sollte der Künstler selber seine Gesichte empfangen und gestalten, Zeichner und Formschneider zugleich.

Wenn auf diese Art etwa die Wirkung handkolorierter Umrißholzschnitte und Schrotblätter des 15. Jahrhunderts, italienischer Clairobscurs des 16. wieder zu Ehren gebracht schien, so ist doch nicht zu vergessen, daß man in jenen ersten Jahrhunderten des Holzschnitts nur mehr als eine Not empfand, was man gegen Ende des 19. Jahrhunderts wieder als eine Tugend bewußt eroberte. Dekorative Fleckenwirkungen, wie sie der Spätimpressionismus dem Holzschnitt abgewann, hat man auch vor Dürer bewußt nicht angestrebt, man empfand damals durchaus linear. Auch strebte man von Anbeginn zu einer Arbeitsteilung des Zeichners und Holzschneiders hin: eben von jener Einheit weg, die man heute wieder hergestellt hat. Der neue

Langholzschnitt ist uns ein Zeichen dafür, daß die zweite, die Neuromantik, ernsthafter als die erste gleichsam hinter die Renaissance zurückzugelangen suchte, d. h. in ein Mittelalter, das eigentlich nie in Europa existiert hat, das also auch nicht Vorbereitung und Sehnsucht nach der Renaissance war. Kein Wunder, daß man auf diesem Wege auf das Orientalische kam, auf das echte und ewige Mittelalter. Wer die Vorgeschichte des modernen Ausdrucksholzschnitts im 19. Jahrhundert verfolgt, weiß, daß zu der Anregungskraft von Vorbildern von nordisch-gotischen und italienischen Frührenaissancedrucken, wie sie für die Buchholzschnitte der Präraf aeliten Morris und Crane, ferner für die Minne, Sattler, Lechter, Ehmcke usw. vorbildlich waren und sind, vor allem der japanische Holzschnitt kommen mußte, mit dem das ausgehende chinesisch-japanische Mittelalter sich graphisch popularisiert hatte. Die ostasiatischen Vorbilder im Verein mit der

heimischen Gotik haben jene feine und kostbare Synthese herbeigeführt, die in dem Stil der Beardsley, Valloton, Gauguin, Lucien Pissarro, Nicholson bis zu Pankok, Orlik, Eckmann, Behrens, Thiemann, Laage, Klemm mehr oder weniger fruchtbar geworden ist.

Der japanische Holzschnitt, indem er die europäische Linearperspektive gleichsam umkehrt, nur in schattenlosen Flächen arbeitet und die körperbedeutende Kraft der Umrißlinie hinter der flächengliedernden und -schmückenden zurücktreten läßt, kennt keine eigentliche Körper- und Raumillusion: er ist tatsächlich vollkommen flächenmäßig. Dennoch wirken im Beschauer Raum- und Körpervorstellungen mit, aber sie werden nicht mit dem Auge sinnlich erlebt, sie werden nur gedacht, sie werden auf eine völlig abstrakte Art dem optischen Empfangen hinzugefügt. So wird die dritte Dimension gleichsam das Unendliche und zugleich Übersinnliche, aus dem heraus

die sinnlichen Dinge ihre flächenhafte Erscheinung für das Auge entwickeln. Diese ganz und gar uneuropäische Raumgeistigkeit ist in die neue Kunst seit dem Impressionismus eingedrungen und hat in dem von Natur zum Flächenhaften veranlagten Holzschnitt vielleicht ihren ernstesten und folgerichtigsten Ausdruck gefunden. Der Holzschnitt des Spätimpressionismus begann die Körperschatten, Schlagschatten und die Konturen der Dinge in große Schwarzflächen zusammenzuziehen, die in polaren Gegensatz zur Weißfläche des Papiergrundes treten. Schwarz- und Weißfläche wurden, unabhängig von ihrer Licht- und Schattenbedeutung, gleichberechtigt auf der Fläche in ein kontrastierendes Spiel gesetzt, sie wurden auch in ihrer Form „stilisiert“, Dunkelfläche wurde zur Komplementärfigur der hellen Fläche und umgekehrt. Die Dingbedeutung, die Körperlichkeit und räumliche Lagerung sollte man nicht zugleich mit dem Genuß des dekorativen Tapetenstils auf-

fassen, sondern durch einen sehr geistigen imaginativen Akt in das sinnliche Erlebnis hineintragen.

Zu welchen Folgen aber alle diese zunächst spielend aufgenommenen Neuerungen und Möglichkeiten führen würden, konnte man angesichts der technisch und stilistisch oft so eigenartigen und ausgezeichneten Leistungen jener Holzschnittkünstler des Spätimpressionismus und ihrer Nachzügler nicht ahnen. Vorläufig schienen sie mehr eine reizvolle Besonderheit, sei es mehr erlesen antiquarischer oder exotischer Natur, sei es im Sinne volkstümlich derber Heimatkunst. Inzwischen aber ist das neue Verfahren ganz anderen Kräften zum Gefäß geworden. Man empfindet das, wenn man etwa ein Blatt von Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff selbst neben eines der besten und fortgeschrittensten Vertreter der älteren Art, etwa der Laage oder Klemm stellt. Wenn wir gesagt haben, daß mit dem neuen Formschnittwerk primitive Anfänge verjüngt wor-

den sind, so trifft das auch für seine heutigen Vertreter zu. Aber es handelt sich bei ihnen nicht mehr um eine liebhaberhafte Nachahmung japanischer oder altdeutscher Wirkungen, sondern um etwas schlechthin Neues und Ursprüngliches. Der neue Ausdrucks-Formschnitt ward zum Sinnbild für den gewaltigen Willen zur Verjüngung, der unsere Kultur beseelt.

Der Formschnitt (in Holz und Linoleum, wie er uns neuerdings begegnet) ist heute nicht gediegener Buch-, nicht bloß geschmackvoller Wandschmuck mehr, keine bloße Stimmungsdekoration mit handwerklichen Reizen der Fläche. Aus dem beinahe wütenden Hunger unserer jungen Generation nach seinen grotesken und zugleich magischen Schwarzweißwirkungen, welche überall die Seiten ihrer politischen und künstlerischen Zeitschriften und Flugblätter bedecken und schon beginnen, das gesamte Plakat-, Buch- und Bildwesen zu durchfärben, zeigt sich die ganz brennende Aktualität dieses graphischen

Mittels. Gerade die Monate nach der Revolution haben den Beobachter gelehrt, daß der Formschnitt aus der Enge der Liebhaber- und der Heimatkunst zum öffentlichen geistespolitischen Propagandamittel geworden ist. Die Abstraktion, zu der das Verfahren zwingt, wird heute in einem ganz neuen Sinne ausgenutzt, bleibt nicht ein teppichhaftes Spiel, sondern heftiger Raumausdruck, wird nicht länger Anlaß zu geistreichen dekorativen Übersetzungen und Stilisierungen der Flecken und Streifen, sondern zum Willens- und Triebsymbol. Das Derbe und Volkstümliche, das Drastische und zugleich Mystische der neuen Holzschnittweise ist wie kein anderes Graphikverfahren Mittel, Anschlag, öffentliche Kampfansage wider jenen Ungeist geworden, der sich in der Kunst darstellt als bloße Nachahmung der Wirklichkeit, glatte Virtuosität der Wiedergabe, im wirtschaftlichen Leben als Materialismus und Kapitalismus, Herrschaft der exakten Maschine, sogenannter Fortschritt

und sogenannte Verfeinerung der Zivilisation.

Mit einiger Deutlichkeit zeigt sich bereits heute, daß der Holzschnitt für unser Jahrhundert das bedeuten wird, was für das 19. der Steindruck, für das 17. die Radierung, für das 16. der Kupferstich vorstellte. Der Holzschnitt ist in seiner, im Spätimpressionismus vorbereiteten, heute mit ungeahnter Leidenschaft erst wahrhaft erweckten Gestalt wie kein anderes Verfahren dem neuen Ausdruckswollen angepaßt; darum ist auch keine Technik in den letzten 30 Jahren so schöpferisch weiterentwickelt worden. Er ist die originellste stilistische Hervorbringung der neuen Kunst. Wenn späteren Generationen von dem Schaffen der letzten 15 Jahre nichts erhalten bliebe, als nur der Holzschnitt, so würde dies genügen, um von dem entscheidenden Form- und Gesinnungswandel seit Beginn des 20. Jahrhunderts Zeugnis abzulegen. Man würde vor allen Dingen das Wesentliche über die Rolle Deutschlands

innerhalb dieser Bewegung erfahren. Graphik überhaupt ist von jeher die angemessenste Form, die zwangloseste und vollkommenste Gebärde gewesen, in welcher es dem deutschen Geist sichtbar zu werden gelang, mit der deutsche Kunst die ihr so schwer erringbare Weltgeltung gewann.

Im 16. Jahrhundert blieben Dürers Gemälde provinziell, seine Schwarzweißarbeiten wurden sofort Gemeingut der Kulturvölker. Von diesen Arbeiten aber geben wir heute den frühen Holzschnitten noch den Vorzug vor den Kupferstichen und den stichartigen Holzschnitten der Spätzeit. Auch im 19. Jahrhundert sprechen die Richter, Schnorr, Rethel durch ihre Holzschnitte, nicht durch ihre Tafelbilder und Wandgemälde heute noch zu uns. So scheint es auch in der Gegenwart wieder, als würde Deutschland seinen wichtigsten Beitrag zum Thema „Expressionismus“ auf dem Feld der Graphik, insbesondere auf dem des Holzschnittes liefern, zu dessen vierschrötig-plumper und dabei doch unsinn-

licher und geheimnisvoller Art es Rassenveranlagung, uralte Überlieferung wie innere Forderung der Zeit gemeinsam hintreiben. Grund genug, sich bei der folgenden Übersicht über die neuen graphischen Gestalter auf deutsche Kunst zu beschränken.

II. Die graphischen Kräfte.

Hodler und Van Gogh, Gauguin und Cézanne sind die Pioniere der neuen Malerei in Europa; noch mit Matisse, Picasso, Delaunay schreitet Frankreich in der Stellung der malerischen Aufgaben voraus. Auch für die graphischen Verdichtungen des neuen Wollens, jenen neuen Schwarzweiß-Ausdruckstil, in dem es Deutschland heute zu einer Art von selbständiger Blüte gebracht hat, scheint das Ausland zunächst vorangegangen. Hier wiegt freilich der Anteil Frankreichs — die Leistungen und Versuche Gauguins, Matisses, Picassos, Dérains usw. — nicht so schwer, als was an ersten mächtigen Impulsen von dem germanischen Norweger Munch ausging. Munch ist ein Künstler, in dessen Schaffen auf dem Schwarzweiß-Werk der natürliche Nachdruck liegt, ohne

daß es sich doch bei ihm um ein graphisches Spezialistentum im alten Sinne handelte; daher wohl auch die weit größere Wirkung seines graphischen Werkes im Auslande. Seit Beginn der neunziger Jahre hat Munch radiert, auch viel auf den Stein gezeichnet und nicht selten in Holz geschnitten. Alle drei Verfahren hat er nun in folgenreicher Weise abgewandelt: nicht technisch bereichernd und vervielfältigend im Sinne immer feinerer Abstufungen und Verknüpfungen der Mittel, sondern eher abbauend und vereinfachend. Gewiß hat er um die Jahrhundertwende nicht selten mit der Kreide kunstvoll jene fließenden Dämmerstimmungen festgehalten, deren Darstellung dem Herkommen des Steindrucks entgegenkam und die auch im Geschmack der Zeit lagen; oft aber auch hat er wahrhaft „lapidar" mit breitem, nassem Pinsel auf den Stein gemalt, große Gegensätze der Flächen entfaltend, geisterhaftes Hell aus dunklem Grunde aussparend und so mehr ursprüng-

liche, vereinfachte — man darf sagen „holzschnittartige" — Wirkungen erreichend. Bezeichnender ist noch Munchs Verhalten als Radierer. Man beachte, wie er das Radierverfahren (im Gegensatz etwa zu Klinger!) immer mehr seiner vielgestaltigen Zurüstungen zu einer „malerischen" und stoffbezeichnenden Wirklichkeitswiedergabe entkleidet und nicht selten ganz auf die Wirkung der Kaltnadel beschränkt hat, jenes Werkzeuges, das nur noch den dünnsten, geistartigsten Extrakt der Erscheinung, nur noch den Umriß in körperlosen Nervenbogenstrichen über das bleiche Weiß des Papiers zucken läßt und das dabei zugleich doch — mehr als die eigentliche Ätzung — Material und Werkzeug, „zufällige" Reißwirkung der Nadel und „rohen" Grataufwurf wieder mitsprechen läßt. Am entschiedensten jedoch lockten die Möglichkeiten eines „materialgerechten" Formschnitts den Künstler auf den neuen Weg. „Noch niemand hat die Technik mit einer solchen Großzügigkeit

behandelt," sagt Gustav Schiefler, „die einfachsten Werkzeuge und das sprödeste Material sind ihm gerade recht; darum muß er auf ganz große Wirkungen ausgehen. Er nimmt wohl Kistenbretter von rohem Tannenholz, bearbeitet die Flächen mit derbem Messer und mit dem Hohleisen und benutzt die Maserung und den Sägestrich der Platten als willkommene Gliederung des Hintergrundes. Alles Tüftelige der Technik liegt ihm fern; das Arbeitsgerät muß einfach und groß sein, wie seine Ideen . . ."

Solche Worte könnten über jeder Beschreibung des neuen von uns gekennzeichneten Formschnitts stehen. Auch Kurt Glaser hat das Neuartige in Munchs späterem Formschnittstil gut herausgearbeitet: wie er mit seinen Flecken und Streifen nicht mehr „Übersetzung", sondern nur „Gleichnis" des Farbigen gegeben und damit erst dem graphischen Ausdruck sein eigenes Reich erobert hat. So ward von Munch zuerst der entscheidende Schritt getan, um dem im

Grunde noch immer nachahmenden Gebrauch der Schnittweise, der sich nur unter einen dünnen Aufguß kunstgewerblicher „Stilisierung“ versteckt hielt, zu überwinden. Munch ist innerhalb der Graphik der erste, der diese „Stilisierung“ wenn nicht völlig aufgab, so doch derart mit kosmisch-rhythmischem Ausdruck durchglühte, daß sie eines Tages nicht mehr als zierhafte Gebärde, sondern als Ausdruck eines gewaltigen inneren Müssens erschien. Die erste Stufe des „Expressionismus“, wie sie in ihrer Weise auch van Gogh und Hodler in der Malerei verkörpern (Cézanne wird erst in der zweiten einflußreich), war damit erreicht! Das Messer des Holzschneiders Munch ist es, das zuerst jene fast zeitlosen Urweltlaute dem rauhen Holze abgelockt hat, die wir seither überall in der Kunst vernehmen. Er hat es als einer der ersten vermocht, daß Landschaft, Stein, Pflanzen, Tier und Mensch wieder fremd, ungewohnt, schön und furchtbar erscheinen wie am ersten Tag oder wie

in der zeitlosen Kindheitswelt oder wie im Traum. Einem seiner berühmtesten Holzschnitte hat man den Namen „Der Urmensch" gegeben.

Der Funken sprang hinüber. Drei Jahre nach dem Norweger Munch (1867) wurde der Holsteiner Emil Nolde geboren, dem als einem der Ältesten und Kunstgewaltigsten in Deutschland zuerst das gleiche Urerlebnis ward, der es zuerst als Graphiker gestaltete! Als er — schon in reiferen Jahren — den entscheidenden Pfad fand, war der (damals eng mit Deutschland verknüpfte) Munch bereits „unterwegs". Dennoch kann von einem eigentlichen „Einfluß" des Norwegers nicht die Rede sein, höchstens von Anregung und bestärkender Weggenossenschaft, vielleicht auch nur von jener geheimnisvollen Simultaneität der geistigen Hervorbringungen, die uns immer begegnet, wenn neue starke Impulse an Wendepunkten der Entwicklung sich verwirklichen sollen. Für Munch wie für Nolde

(und dessen Mitstrebende) handelte es sich nicht eigentlich um Akte einer gesteigerten Einbildungskraft. Auch ihnen steckte die Kunst wahrhaftig in der Natur. Vergleichen wir aber, was sie aus dieser Natur „herausgerissen" haben, mit dem was die älteren Impressionisten ihr absahen, so scheint es, als hätten sie ihre Eindrücke mit anderen Organen empfangen denn mit dem bloß körperlichen Auge, sie hemmungsloser und voraussetzungsloser erlebt, mit der aufgewühlten Empfänglichkeit des Rausches, mit einem Erschrecken und Erstaunen über das „Phänomen", wie wir es etwa beim Wilden oder beim Kinde voraussetzen dürfen. Wenn die Gegner — etwa bei Nolde — eine solche hemmungslose Intensität des Sehens und Erlebens nur durch den krankhaften Zustand des Künstlergeistes erklären zu können glauben, so liegt darin eine falsche Ausdeutung von an sich richtigen Beobachtungen. Bei dem Übergang zu der neuen Gestaltungsweise handelt es sich gewiß um

ein (introvertistisches) Freilegen tieferer, hemmungsloserer Erlebnisweisen, gewissermaßen älterer Schichten der Menschheitsentwicklung, die bisher im Unbewußten verhüllt, längst überlagert und „verdrängt" lagen. Solche Schichten können als Atavismen auch in pathologischen Zuständen unmittelbar frei werden. Aber die Künstler sind den zerstörerischen Gefahren solcher seelischen Durchbrüche nicht erlegen wie der Kranke, sie haben sie bemeistert durch die Kraft bewußter Gestaltung. Sie sind kühl und klar geblieben auch in der Ekstase, Herren ihres „Wahnsinns". Ja die anfangs immerhin gefährliche und leicht mit Hysterie zu verwechselnde neue Art, die Welt zu erleben, ist ihnen bald vertraut, die neu daraus entstandene Gestaltungsweise zur völlig bemeisterten und jederzeit bereitgehaltenen Form geworden. Der in krisenhaften Übergängen neu eroberte Grad von Gefühlsfähigkeit und dessen hemmungslose direkte Aussprache ward bald geläufig und

naturgemäß. Dieser Vorgang ist typisch. Schüler und Nachahmer eignen sich dann solche Sprache an und sind in ihr zuhause, ohne noch zu wissen, was es bedeutet hat, diese seelische Sphäre zu erobern, urbar, geistig bewohnbar zu machen.

Nolde gehört recht eigentlich zu jenen seelischen Pionieren und Eroberern! Er hat die große Verwandlung gleichsam am eigenen Leibe durchgemacht, sie für andere durchgelitten. Der kritische Augenblick seiner Entwicklung zeigt sich in der Malerei, ähnlich wie bei Van Gogh, zunächst mehr äußerlich, als er von der dunkeln zur reinen Farbe des Neoimpressionismus überging und deren elementare und hüllenlose Leuchtkraft (wie sich auch im erregten Pinselvortrag zeigt) nicht mehr als Darstellung eines optischen Tatbestandes, auch nicht nur als Schmuckwert, sondern als Symbol innerer Gefühlszustände auszuwerten begann. Die Schwarzweißkunst (Zeichnung und Graphik) des Künstlers zeigt die geheime Entwicklung

des Meisters früher, stufenreicher und mehr von innen her. Man stellt fest, wie sich das schöpferische Ich der „objektiven" Eindruckswelt gegenüber zunächst einmal durch die gegenständliche Erfindung auf sich selbst besann. Gleichzeitig mit den ganz neoimpressionistischen Garten- und Blumenbildern (1904/05) entsteht die radierte Folge der „Phantasien" (1904), wenig später in ganz neuartiger grotesk verschwommener Natur-Aquatinta Blätter, wie „Lebensfreude", „Werbung" usw. In Technik und Erfindung offenbart sich hier gleichsam eine in nordisches Klima, niederdeutsche Leiblichkeit verwandelte Goya-Natur, die aus tiefsten Schichten des Unbewußten Erinnerungen erwachen fühlt, von deren Albdruck sie sich erlöst, indem sie ihr Schrecklich-Elementarisches mit tiefem Humor ins Burleske wendet. Eine merkwürdige frühe Folge von Zeichnungen im Privatbesitz zeigt noch deutlicher, was für hellseherische Visionen das Blut dieses Bauernsohns bewahrte: Er-

innerungen einer lemurischen Vorzeit, mit riesigen Urweltgeschöpfen, Erdgespenstern, und einer unheimlichen, in der Gestalt noch unfesten Vormenschenrasse sind es, die ihn hier überfallen haben und deren er sich zunächst in einer fast illustrativ anmutenden Weise entledigte.

Bald aber trat dies Naturhaft-Primitive in der Erfindung zurück oder besser: es ergoß sich in die Form! 1906 (im Jahre der Brückegründung) entstehen seine ersten Holzschnitte. Es scheint, als habe er nun erst seine eigenste Sprache gefunden! Auch die Radierungen geben nunmehr das Kleinmeisterlich-Künstliche, das am Verfahren haftet, vollends auf, sie zeigen große Formate, wirken rauh, schwarz, in einem wilden Schöpfungsakt dick mit der Nadel hingeschrieben, oft massig im Ton (bis auf um so verblüffendere gelegentliche Feinheiten der kalten Nadel), sie lassen durch Rohwirkungen, phantastische Zufallslaunen der Ätzsäure in Kupfer oder Eisen der

Natur des Materials ihren Lauf. Gegenständlich dagegen überwiegen fortab auf Jahre hinaus die gar nicht phantastischen Stoffe, Bewegungsstudien (Symbole nicht Momentbilder!), Tanz und groteske Nacktheit, viel Seestücke, große Stadt- und Hafenansichten aus Soest und Hamburg, später auch die furchtbare Schönheit der Südsee, dazu — wie in den Holzschnitten — viel Physiognomisches. Überall schlägt eine rauhe Bauernfaust aus dem harten Fels der Wirklichkeit das lebendige Wasser der Seele! Erst später (nach 1910, dem Jahre der Loslösung von der Berliner Sezession und inmitten der religiösen Bilder*erzeugung*) nimmt er das Gegenständlich-Phantastische wieder auf. Gerade die Radierung eignet sich für Biblisches und für allegorische Erfindungen des großen Erzählers und Deuters, während der Holzschnitt, der inzwischen im künstlerischen Haushalt Noldes zu immer größerer Bedeutung aufgestiegen ist, seiner Beschaffenheit nach weder eigentlich erzählen, noch im

Sinne des Stimmung-Realismus „schildern" kann. Im Holzschnitt werden nur Grundzustände und Urbewegungen festgelegt, innere und äußere Gesichte aus dem vielfach Bedingten der „Wirklichkeit" in das Un-Bedingte, Zeitlose monumentalisiert. So werden im magischen Helldunkelspiel die Noldeschen Urgesichter und Urmenschen beschworen, während gleichzeitig seine Malerei das beziehungslose Für-Sich-Sein von Götzenbildern und allerlei Fetischen des Alltags feiert. Was ihm in dieser Absicht der Holzschnitt versagt, die Farbe, kann ihm die Lithographie gewähren, die ihm mittelst Umdruck seine großartig wilden Kreide- und Pinselzeichnungen vervielfältigt und dabei zu immer neuen, immer verwegeneren Einfärbungen Gelegenheit gibt, dafür freilich das fast Körperlich-Greifbare, die starke Plastik der Abdrücke vom Holzstock vermissen läßt.

Noldes graphisches Werk — die prachtvollen frühen Radierungen, in denen des

Meisters Kraft mit Aquatinta und Nadel wie mit breitem fließenden Tuschpinsel umgeht, die zarteren, geisterhaften der letzten Jahre auch, von denen sich die breitfleckende Säure immer mehr zurückgezogen, der zarte Nadelumriß immer mehr gesammelt hat, seine tolldreisten Lithographien und am aller gewichtigsten seine urweltlich anmutenden Holzschnitte, in denen keine Spur von kunstgewerblicher Anpassung an das Material, sondern nur eine ihren Stoff fast vergewaltigende Liebeskraft wirksam ist, — begleitet seine Entwicklung als Maler und eilt ihr voran: von dem bauernhaften Impressionismus der Frühzeit über die religiöse Epoche, über die Bestätigungen der Südseereise bis in die jüngste Gegenwart. Sie zeigt sowohl den unerhörten Grad von Fähigkeit, gewaltige Visionen aus der Natur herauszureißen, wie die Dämonie und groteske Drolerie seiner inneren Gesichte. Sie ist der reichste und vielverzweigteste Ast am Baum der neuen deutschen Graphik,

und sie setzt noch beständig neue Blüten und Früchte an.

Einer weit jüngeren Generation als Munch und Nolde gehören die oft mit dem letzteren zusammengenannten Künstler der Dresdener „Brücke“, die Heckel, Kirchner, Otto Müller, Pechstein, Schmidt-Rottluff an, die sich im Jahre 1906 zu einer Künstlervereinigung zusammenschlossen und fortlaufend graphische Mappen herausgaben. Ein wichtiges Datum für die Geschichte der neuen deutschen Kunst und für die entscheidende Rolle, die gerade die Schwarzweißkunst darin gespielt hat! Hier ward schon „Stil“, was für die Älteren Ereignis gewesen war. Strahlen Munchschen Schaffens, vor allem aber Noldes Nähe, der damals bereits in seinen Radierungen die besondere elementarische Note gefunden hatte, unbefangenes Autodidaktentum, viel Begabung, Kraftgefühl und Gleichgestimmtheit, glühende Verehrung van Goghs, dazu ein Hörensagen von den Taten der jüngsten Pariser „Fauves“ wirkten hier aufs

eigentümlichste zusammen. Der Stil der „Brücke“ entstand, jene für Deutschland unerhörte, kecke Urwüchsigkeit von Form und Farbe, jene bunte und kräftige Groteskmanier, welche die jungen und selbstbewußten Künstler damals eng zusammenschloß und die sie in den Augen der Außenstehenden noch heute verbindet.

Mit Begier wurden vor allem die Möglichkeiten des neuen „Formschnitts“ in diesem Kreise exploitiert. Eine charakteristische, in gewissem Sinne epochemachende Holzschnittweise kam zur Reife: Seitenstück zu Munchs Versuchen auf diesem Gebiet und Ausgangspunkt für Nolde, der sein wahlverwandtes Wollen bisher nur in Radierungen bekundet hatte. Mehr noch als bei Munch und Nolde gewinnt man bei den Malern der Brücke den Eindruck, daß holzschnitthafte Formsprache auch ihre malerische Ausdrucksweise beeinflußt hat. Das merkwürdig Massive, Ein-Förmige, stofflich nicht mehr Differenzierende der Malweise

bei dem frühen Pechstein, Kirchner und Schmidt-Rottluff, das Flächige und Kantige, immer durchaus Summarische ihrer Formenbehandlung verrät ein holzschnittgemäßes Denken. Was sich vielleicht in manchen Fällen als eine letzte Grenze der damaligen malerischen Leistung dieser Künstler ausweist, legitimiert ihre Graphik um so vollständiger. Neben Nolde sind vor allem sie es gewesen, die — entschiedener noch als Munch — die Schwarzweißkunst in Deutschland zur unmittelbaren Zeichen- und Gebärdensprache innerer Erregungen erhoben haben. Freilich ist auch die Ausdruckskunst der Leute vonder „Brücke" dabei nicht völlig von der alten natürlichen Optik abgewichen. Sie haben nur weggelassen und den Rest verdichtet, naturhaft vereinfacht, verjüngt und in gleichem Maße gesteigert! Gegenständlich sind auch die Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Pechstein sogar sehr lange „Impressionisten" geblieben. Sie haben Eindrücke von Zirkus, Variété und Ballett,

Nacktheit in Bad und Boudoir oder im Freien, Hafen und Strand, zuletzt noch Krieg aufgefangen und mit der ihnen eigenen gleichmütigen Kraftgebärde zurückgeschleudert. Aber gewiß hat der ältere Nolde, wie gerade seine Graphik beweist, mehr von den naturalistischen Grundlagen bewahrt als die einstigen Gefährten. Selbst seine Holzschnitte bewahren gewisse „malerische" Eigenschaften in ihren weichen, wie aus dem Pinsel geflossenen Hell- und Dunkelformen. Die jüngeren Genossen — von dem grazilen, sinnlich lyrischen Lithographen Otto Müller abgesehen — haben offensichtlich inniger mit der jüngsten Gegenwart gelebt, die ihnen in Picasso, Bracque, Delaunay und vielen anderen mit den entsprechenden theoretischen Programmen entgegentrat; gerade in der Holzschnittmäßigkeit ihrer Umrisse und Flächen haben sie etwas von jener verlangten kubischen Vereinfachung der Körper, kristallischen Verfestigung des Räumlichen auszudrücken gewußt,

etwas von jener eigentümlichen Entsinnlichung, die den Körper nur als Ausdehnung, den Raum nur als Spannung empfinden und mit entsprechenden Gefühlen erleben läßt, — Darstellungsarten, die ebensoweit entfernt sind von der malerischen Raumtäuschung der Alten wie von der bloß dekorativen Flächenhaftigkeit der unmittelbaren Vorgänger, und die schließlich (etwa bei dem Dresdener Felix Müller, bei Segall, erst recht bei Feininger u. a.) zur Einführung des Kubismus in die Graphik hinüberleiteten.

Am wenigsten sucht und experimentiert wohl in solchen Richtungen das starke und gesunde Naturburschentum Max Pechsteins, in dessen Kunst die abenteuerlichen Züge der Natur Noldes — aber ohne deren Mystik — ein gesondertes Dasein zu führen scheinen. In seinen farbenheißen Bildern, seinen vielen oft etwas kaltherzig sicheren Zeichnungen und Aquarellen nach der Natur, seinen zahlreichen Steindrucken, am stilgerechtesten aber wieder wohl in seinen

monumentalen, oft großartig einfältigen Holzschnitten, spricht dieser Künstler einen prachtvoll rassigen Dialekt, nicht selten mit einem kolonialen Einschlag ins Drastische und Groteske, immer voll Lust an buntkräftiger, naiv-krasser Bilderbogenhaftigkeit, die sich wie bei Nolde auf einer Tropenreise die angemessensten Eindrücke gesucht hat. Seit seiner Rückkehr scheint Pechstein seinen Reichtum zu verfeinern, und auf seine Art auch jenes etwas eintönige künstlerisch „den wilden Mann Spielen", mit dem die Leute von der Brücke anfangs zu verblüffen liebten, ablegen zu wollen. Noch entwicklungsfähiger in dieser Hinsicht scheint uns die erfindungsreiche Kraft E. L. Kirchners, einer nicht so bäuerlichen Natur, tiefer und kultivierter, auch reicher an Möglichkeiten der Verinnerlichung. Seine sehr verwickelte und widerspruchsvolle Geistesart hat sich inzwischen, alle Höhen und Tiefen durchmessend, oft genieartig entfaltet. Wie sein Gefährte Pechstein kommt auch dieser Auto-

didakt von der Bewunderung des Impressionismus her, vor allem seiner kecksten und gewagtesten Ausprägung in den Graphiken und Zeichnungen eines Degas, Lautrec, Cheret u. a. Gerade er hat an den impressionistischen Gegenständen besonderes Gefallen gefunden, er ging den Gefährten voran in dem Bestreben, durch eine verblüffende Vereinfachung des Sehens und Gestaltens im Holzschnittsinn jene geheimen Grundzüge von Exzentrik und Groteske im Rhythmus großstädtischenMenschentums nachzuweisen, jenen Anblick von Marionettenhaftigkeit, den der Mensch heute gewährt, wie er an den Drähten seines selbstgeschaffenen Zivilisationsmechanismus und seiner eigenen wahnsinnig aufgestachelten Triebe hin und hertanzt, halb Maschine, halb Tier; er war immer bereit und fähig, gerade die Zuckungen der Opfer solchen Schicksals mit der fast zynischen Sachlichkeit des „reinen“ Künstlers auf die Fläche zu bannen, ja ein starkes primitives Ornament aus ihnen zu bereiten.

Aber dieses Ornament, diese Form der Übersetzung ist — bei Beibehaltung der einmal gewählten Grundlagen — im Laufe der Zeit doch immer feiner und stufenreicher geworden. Die klotzige Art der Holzschnitte, welche Kirchner einst in Massen für den Berliner „Sturm" fertigte und deren Stil in seiner Weise nur Schmidt-Rottluff weiter entwickelt hat, hat er selber längst überwunden. Heute beweist Kirchner in der Wahl und Verbindung von Flecken, Streifen und Strichen, in dem Wechsel von „Schwarz auf Weiß-" und „Weiß auf Schwarz-Wirkung", in der diskreten Anwendung farbiger Tonplatten, in der Ausnutzung von weicheren Wirkungen des unplastischen Linoleumschnitts neben denen des kantigen Holzschnittes eine ungemeine Delikatesse. Niemals erliegt er zudem der Gefahr schematischer Wiederholung der Schnittweise, sondern unermüdlich und unerschöpflich mit jeder neuen Aufgabe erneuert sich die formende Ausdruckskraft, so daß fast jedes

Blatt auch in der werkzeuglichen Behandlungsweise ein Novum darstellt.

Wie Pechstein schien auch Kirchner lange von einer gewissen betonten Ungeistigkeit, die sich mit ebenso starkem Bekennerwillen verband, es lag etwas in seiner Kunst von einem abgehärteten, weltmännischen Zweifelgeist, der nur an die Natur glaubt, deren zeitlose Unschuld er allein anbetet, und an die Maschine, deren ungeheure Zwecklichkeit er verherrlicht, — nicht an den Menschen, welcher zwischen diesen beiden Riesen eingeklemmt ist, ein Teil von beiden, nur ihr Opfer, nicht ihr Herr. Neuerdings ahnt man große Erschütterungen. Man sieht die geschmeidige und leidenschaftliche Kraft dieses Künstlers auf neuen Wegen. Neben Schweizer Landschaften von einem herrlichen Schwung der Komposition und einer unendlichen Belebtheit der Flächen im Wechsel von Schwarz und Weiß erscheinen Köpfe von urweltlicher Rasse und doch einer nervös modernen Verfeinerung, alles mit einem Zug

von letzter Andacht zum Sein, der uns zeigt, wie auch dieser Künstler jenen Weg, wenn nicht ins Religiöse, so doch ins Präreligiöse gefunden hat, den die Pfadfinder unserer Zeit vorangehen müssen.

Erich Heckel gehörte von jeher zu dieser Art von Gläubigen. Inmitten jenes Schicksals, dessen Reflexe auch er sieht und dessen kecke Stilisierung er mit den Gefährten teilt, hat er doch immer ein ganz mystisches Verhältnis zu Menschen und Menschenseelen. Alle seine Köpfe, seine Hände — die vielen Pfleger, Invaliden und Lazarettinsassen seiner flandrischen Kriegsjahre, — die er in kleinen spritzenden Keilen, Blöcken und Kämmen im Weiß und Schwarz der Holzschnitte aufzucken läßt, die er in dürftig-strengen Kaltnadel- bisweilen auch Grabstichelstrichen im Kupfer oder Zink umreißt oder auf den Stein zeichnet, hat eine gewisse Askese geformt; übersinnliches Verlangen scheint an ihnen gezehrt zu haben wie an gewissen Köpfen später Sienesen.

Ihr Blick spricht Unsagbares, wie eine aurische Krone umstrahlt sie sichtbarlich der Geist. Angesicht, Gebärde, Offenbarung des Geistes entdeckt der Künstler auch in der Natur: überall, in Himmel, Wasser, Weg, Tiefebene, Kanal und heftig spiegelndem See ist Spannung oder jähe Entladung von Wesenheiten, die dem Menschen Verwandte sind. Das Grobflächige, Derbstrichige, Asketische des neuen Stils hat bei Heckel doch die Form einer lyrischen Vergeistigung angenommen. Kein Wunder, daß bei ihm die intime graphische Kammerkunst als Selbstzweck eine noch größere Rolle spielt als etwa bei Pechstein, der mit seinen vielen Studienblättern sich doch vor allem auf seinen Hauptberuf, die große Dekoration der Wände, das Glasfenster und Mosaik vorbereitet. Kein Wunder auch, daß er der Lithographie, vor allem jedoch der feinen, entsagungsvollen Umrißradierung heute einen gleichberechtigten Platz neben der handgreiflicheren Entsinnlichung des Holzschnitts einräumt,

von dem er gleichwohl ausgegangen und der gerade bei ihm bis in den malerischen Ausdruck hinein schlechthin stilbildend geworden ist. Heckel ist in allem Graphischen ein großer Techniker. Die bestechende werkzeugliche Geschicklichkeit, mit der er die Natur in das Graphische übersetzt, ihre Räume und Körper kristallisch vergeistigt, die Virtuosität, welche Wasser, feuchte Luft, Spiegelungen mit den kargen Mitteln des Formschnitts auszudrücken vermag, ohne dabei doch irgendwie wieder „naturalistisch“ zu werden, verläßt ihn auch dort nicht, wo er, wie nicht selten, in der Entschiedenheit des Ausdrucks nachläßt.

Steiler und unzugänglicher ist der Weg, den Karl Schmidt-Rottluff gegangen ist. Während die andern sich inzwischen in gewissem Sinne „verfeinert“ haben, ist die Geste Schmidt-Rottluffs scheinbar barbarisch, der Atavismus seiner Einbildungskraft ungeheuerlich geblieben. Es ist nur folgerichtig, daß noch mehr als bei den andern

hier der Holzschnitt vorherrscht. Neben den seinen wirken die Blätter Noldes beinahe herkömmlich und bloß malerisch nachahmend. Er kennt keine rundlichen freien Formen mehr, in denen der Holzschnitt noch immer als Übersetzung der Tusch- und Sepiamalerei wirken könnte, nur noch Gerade und Ecken. Holzschnittgemäßer Stil heißt ihm Übersetzung der Natur in ein festes Gerüst von Keilen, Zacken, Kämmen, die er fast stempelartig aneinander zu setzen weiß. Unbarmherzig unterwirft er alles, Baum und Wasser, Menschen, Leib und Hand, ja selbst Antlitz, Heiliges und Weltliches diesem Schema. In seinem fast besessenen Streben nach kubischer Verdichtung und Verselbständigung der Formen im Ganzen und im Teil, die einen geschlossenen Organismus für sich, völlig abgelöst von der äußerlichen Naturerscheinung, bilden sollen, schreibt der Künstler seine einfältig-monumentale Holzschnittschrift, die man erst mit den Augen lesen lernen muß. Bisweilen

wirkt die Folgerichtigkeit dieser Zacken-, Keil- und Strahlenschrift, welche Vorbilder von Südsee- und Negerplastik auf die Fläche zu übersetzen scheint, wie Hohn und Verzerrung; nicht selten erscheint sie einfach notwendig, ja es kommt der Augenblick, da man sie als solche nicht mehr sieht, durch sie hindurch auf die inwendige Vorstellung schaut, der sie ein selbstverständliches Mittel geworden ist. Es läßt sich nicht leugnen, daß unter den holzgeschnittenen Landschaften und Städteansichten Schmidt-Rottluffs mit ihren gehauenen Umrissen, ihrem klaffenden Weiß, ihrem gähnenden Schwarz manche von schlechthin elementarer Kraft sind; in beherrschter Ekstase scheint vorzeitliches und urwelthaftes Erlebnis des Seins wieder aufgebrochen, mit bewußtester Entschlossenheit in knappste Formel geprägt und dadurch seelisch überwunden. Gewaltsamer noch wirkt die Keilschrift bei figürlichen Gegenständen, wie sie z. B. in den neuen religiösen Kompositionen vorliegen,

neutestamentlichen Vorgängen mit Christus und den Jüngern, oft von einer unheimlich bannenden Kraft, oft auch skelettartig, maskenhaft fremd. Nirgends erlebt man so deutlich, wie stark in dem heutigen Stande unserer Kunst das Groteske mit dem Mystischen zusammenhängt. In der Dichtung und im Weltanschaulichen — man denke etwa an Morgenstern oder an den Metaphysiker und Groteskenschreiber Mynona — ist es ja nicht anders; wir berühren hier innerste Notwendigkeiten in der geistigen Bestimmung der Zeit.

Der graphische Stil der „Brücke" als erste und glückliche Ausprägung eines deutschen Expressionismus, der sich bald nach Berlin und in die Provinz verstreute, ist von kaum berechenbaren Folgen für die deutsche Kunst der letzten 15 Jahre gewesen. In Dresden selber gibt es noch heute eine direkte Brückenüberlieferung; hier setzt der in allen Sätteln gerechte Otto Lange, setzen andere, wie Mitschke-Collande, Heckroth, Böck-

stiegel die Überlieferung mit persönlichen Abwandlungen fort; entschlossener und selbständiger bildet sie der sehr begabte Felix Müller weiter, der als — neuerdings sehr einflußreicher — Graphiker Mittel der höheren kubistisch-futuristischen Mathematik nicht verschmäht, aber in dem eigentümlich Scharfen, Zugespitzten seiner gläsernen Formgerüste viel Eigenes, vor allen Dingen eine ungewöhnliche Kraft der individuellen Seelendeutung zu beweisen vermag. Wichtiger als diese örtliche Überlieferung ist die Ausstrahlung der Dresdner Gruppe geworden, zunächst nach Norddeutschland, das bezeichnenderweise für das Robuste des neuen Stiles noch empfänglicher war als der Süden und das auch die Künstler selbst winters in seine Zentren, sommers in die Einsamkeit seiner Küsten zog.

In der Provinz, dem westfälischen Hagen wirkt der greise Christian Rohlfs, den der Expressionismus im Sinne Noldes zum „Altersstil" geworden ist und der darin

vielleicht aus diesem Grunde nicht eigentlich die große Synthese aller Kräfte, sondern die gelassen herbstliche Auslösung des gesammelten Vermögens erlebt: gerade in seinen Lithographien und Holzschnitten, die den geistlichen und weltlichen Stoffkreis etwa eines Nolde umspannen, ist oft viel Urwüchsiges, Graziös-Groteskes, oft Ahnungen einer wahrhaft seherischen Kraft. W. Bötticher wirkte neben ihm in Hagen, während in Worpswede Tappert saß, der in Dangast an der Nordsee einst mit Heckel und Schmidt-Rottluff zusammenkam. Auch der Rheinländer W. Nauen hat sich, wie seine Holzschnitte, Radierungen und Lithographien deutlich machen, im Laufe seiner Entwicklung einmal mitder Kunstweise der „Brücke", insbesondere mit der herben Art Heckels, berührt, die er freilich seiner umfänglichen Begabung entsprechend persönlich abwandelt. Von den Begründern der „Brücke" selber gingen die meisten zunächst nach Berlin, wo sie die neue Sezession mit ins Leben

riefen, die Zeitschrift „Der Sturm“ graphisch ausgestalteten, und wo ihre ganze Art in der Kunst der Melzer, César Klein, Tappert, Richter, Heemskerk, Hirsch u. v. a. zum Teil (wie vor allem auch bei Schrimpf, Segall und Morgner) eigentümlich persönliche Prägung annahm, zum größeren Teil aber sich immer unübersehbarer mit anderen Richtungen kreuzte und zu jenem allgemeinen unpersönlichen Stilniveau verschmolz, das heute den Ausgangspunkt jeder graphischen Produktion zu bilden scheint, und aus dem sich immer weniger ausgeprägte Charaktere herausheben.

Bestimmter als der Berliner Kreis sonderte sich anfangs der Münchener von der Dresdener Überlieferung! Dort gründete Franz Marc mit Kandinsky, dem vor allem als Anreger wichtigen Slawen, und einer Reihe von andern Malern die „Neue Künstlervereinigung“, deren Manifest im „blauen Reiter“ ein dauerndes Dokument darstellt. Franz Marc hat uns in seinen

Holzschnitten Ausschwingungen seines großen malerischen Impulses und des darin schwingenden kosmischen Lebensrhythmus hinterlassen. Es sind meist Tiere — diese seinen somnambulen Gefühlswelten wunderbar entsprechenden Instinktwesen — die er auch hier in die Kristallräume seiner Liniengewirke eingespannt oder mit Pflanze und Baum in die Traumteppiche kunstvollster Linienverschneidungen geflochten hat. Kabinettstücke sinnlicher Flächenerscheinung und geistiger Raumbedeutung sind diese meist kleinen Blätter, denen die Druckfarbe aufs glücklichste zu Hilfe kommt. Der gefällig-phantastische Formgeist Münchens ist über ihnen, jenes glückliche Rhythmisch-Dekorative, das andere so oft ins Kunstgewerbliche verleitet hat, ist hier höheren Absichten unterworfen, bleibt aber doch in fühlbarem Gegensatz zu der kantigen nordischen Art der „Brücke“. Der Rheinländer Campendonk hat bewußt bei Marc eingesetzt, ohne doch zum bloßen Epigonen zu

werden. Vielleicht sind die Tierkreise und Menschengeflechte seiner vielen Holzschnitte mit den verschlungenen Linien, dem magischen Wechselspiel komplementärer Schwarz- und Weißflecken bedeutungsloser als die Sinnbilder Marcs, in denen eine tiefsinnige Psychologie der Tiergruppenseele sich kennzeichnet, aber das Auge des Beschauers verliert sich gern in die traumspiegelnden Irrgärten seiner Formen, so wie es auch mit Lust den gotischen Linienfluß in den kleinen Formgebilden Gg. Schrimpfs nacherlebt, der auch am ehesten in diesen Kreis zu zählen ist. Unmittelbarer spricht Münchener Art aus Seewald, einem Weggefährten, keineswegs Nachahmer Franz Marcs, der nicht müde wird, in vielen lustig-bunt getönten Holzschnittbilderbogen und Illustrationsfolgen Menschen, Tiere und Pflanzen, Gestalten des Märchens und der biblischen Geschichte in kunterbuntem Formenfabulieren abzuwandeln, ohne doch je ins Gesetzlose aus-

zuarten[1]). Anders als Seewald hat wieder der Stuttgarter O. Graff gerade das Mystische in der Art Marcs weiter auszubauen gesucht; seine Formschnitte suchen in einem ziemlich starren Liniengerüst und -gestänge Alttestamentliches in jener theosophisch gefärbten Sinnbildlichkeit auszudeuten, die auch bei dem Münchener Aloys Wach auffällt, welcher neuerdings freilich mehr eine politisch-drastische Schnittsprache pflegt. Wach ist in die Nachbarschaft Schaeflers geraten, dessen in Kaltnadelradierung und in Holzschnitt gesetzte religiöse Folgen und Landschaften, dessen schöne Selbstbildnisse insbesondere, in ihrer flackernden Verzücktheit merklich von der Münchener Art abrücken, und der damit wieder in die Nähe der Dresdener Überlieferung, insbesondere des heute sehr einflußreichen Heckel geraten

[1]) Ähnlich wie Seewald wirken Nerold, Klemm, Schaffer, Hecht, Goldschmidt u. a. an der glücklichen Fortbildung eines — mehr oder weniger archaisierenden — dekorativ-illustrativen Holzschnittstiles.

ist. So schneiden, überschneiden sich die beiden Kreise heute, decken sich schließlich, schmelzen auch mit anderen Sphären (Felix Müller, Meidner, vor allem Kokoschka) zusammen und verlieren sich schließlich wieder in jener allgemeinen, alle starke Eigenart verschlingenden Stilgrundlage, aus der die vielen jüngsten Begabungen (die Gothein, Kaus, Burchartz usw.) unheimlich geschwind und gleichmäßig hervorgehen. Abseits bleiben nur gewisse Nachzügler der neuromantischen Richtung, wie der liebenswürdig fromme K. Thylmann (†) mit seiner gelinde altmeisterlichen Holzschnittart, oder E. Dülberg mit seinen gelehrten Linien-Kontrapunkten im Geschmack Minnescher Holzschnitte, die Religiös-Esoterisches in einer gotischen, unkindlichen Art zu verwirklichen trachten.

Manche führende Künstler des jungen Deutschland haben wir in unserer Aufzählung noch nicht genannt. Sie lassen sich in keiner Weise in den bisher gezogenen

Kreis einbeziehen, schon aus dem Grunde, weil sie nicht zum Holzschnitt, sondern mehr nach der Lithographie und der Wegradierung hin neigen. Ebensowenig lassen sie sich freilich ihrerseits einem eigenen gemeinsamen Einflußbereich einordnen. Manche sind überhaupt nicht eigentlich Graphiker; es ist ihnen der graphische Ausdruck nur Nebenerzeugnis, Studienmaterial, beiläufig ausgeführte Vervielfältigung zeichnerischer Ideen. Denn die Gewohnheit zeichnerischer Vorarbeiten und Entwürfe mit Feder, Sepia, Tusche, Kreide und Kohle auf dem Papier (die immer im Gegensatz zur Graphik die Möglichkeit des Wegnehmens, Radierens offen lassen), stempelt einen Maler und Bildhauer noch nicht zum Graphiker, sondern erst das Zu-Ende-Denken einer Idee in Schwarzweiß, die graphische Formulierung als Selbstzweck, zugleich die beständige Anregung durch die Möglichkeiten und den Zwang, den das graphische Material und seine Bearbeitung auferlegt, bis hin zu den

Bereicherungen, die das Druckverfahren noch der Originalarbeit hinzufügt. Darum ist heute die widerstandslose malerische Lithographie am wenigsten, die Nadel-Umrißradierung, die unmalerische, durchaus zur Übersetzung antreibende Formschnittmanier weit mehr Ausweis eines innerlichen Vorherbestimmtseins für die Graphik. Aber auch die eigentlich graphischen Kräfte sind heute keineswegs Spezialisten ihres Faches, sie haben nichts gemeinsam mit jenem bei den Kunsthändlern und Sammlern der alten Generation beliebten Typus, der — wohl zum Glück — heute nicht mehr entscheidend mitspricht.

Da sind die Zeichner für den Steindruck, die echten, die den Stein lieben, nicht ihn der Bequemlichkeit halber ihrem Pinsel oder Stift unterlegen, oder zum Umdruck benutzen: — die Leute mit der leichten freien Hand, die die weiche Linie, das Schmelzende und üppig Milde der Schwärzen, das rhythmische Schwellen und Sinken des Tones

nicht ganz der neuen verdichtenden Enthaltsamkeit opfern wollen. Sie drängen nicht zu hartem Kampf mit dem spröden Material Kraft und Erfindung in ein Blatt zusammen, wie es etwa im heutigen Formschnitt oder in der Kammerkunst der Radierung beliebt ist, sondern die einmal entfesselte Lust der Hand springt frei von Stein zu Stein, schließt, wie Munch es getan, Blatt an Blatt zum lithographischen Zyklus zusammen, folgt illustrativ einem Text, den es zu umspielen gilt, oder wandelt in „Bildern ohne Worte“ eigene Gefühlsreihen ab. Im übrigen gilt ihnen der vielfältig brauchbare Stein zu verschiedenem Ausdruck. Künstler wie etwa Werner Schmidt, Rösler, Röhricht, Klossowski, Genin, Otto Schubert, René Beeh, auch der frühe Beckmann und viele andere haben sich außer in Slevogt und die Impressionisten vor allem in die klassischen französischen Lithographen der Romantik vertieft, und sie lieben die geschmeidige Schönheit, zugleich die leichte vignettenhaft ab-

gerundete Kalligraphie ihrer Handschrift. Nur der Dresdener Otto Hettner sucht in seinen Gedenkblättern und seinem Erdbeben von Chile „monumental“ zu sein. W. Jäckel in seinen verschiedenen Zyklen gibt die echte, reiche und vollständige Orchestration des malerischen Steindrucks. Es läßt sich nicht leugnen, daß der in der Malerei allzu fingerfertige und schematische Künstler von den Möglichkeiten dieser Technik erstaunlich angeregt wird und sie in oft blendender Weise auszunutzen weiß. Vor allem im Landschaftlichen (man denke etwa an die Blätter des „Hiob“ oder der „Apokalypse“) entfaltet er bisweilen eine verschwenderisch und organisch schaffende Einbildungskraft. Ihm ist die lithographische Auslösung weit mehr als etwa einem Karl Caspar, einer Jaeckel in mancher Hinsicht verwandten, aber viel mühsamer produzierenden Begabung, der in ziemlich spröden Steindruckreihen seine gemalten religiösen Kompositionen abwandelt — anders als es Karl Hofer tun würde, der

in dem vorletzten Abschnitt seines Schaffens zur Litho wie vorherbestimmt gewesen sein muß, diese Möglichkeit aber seltsamerweise wenig ausgenutzt zu haben scheint. Weit Notwendigeres als all die genannten Talente hat uns Oskar Kokoschka gesagt, einer der wenigen Nicht-Epigonen unter den heutigen Bemeisterern des Steindrucks, der in diesem Mittel eine wahrhaft zeitgemäße, intensiv-ausdrucksvolle Sprache gefunden hat.

Kokoschka hat außer manchen, zum Teil großen Einzelblättern (herrlichen Bildnissen darunter) vor allem seine vier großen Folgen auf den Stein geschrieben. Die Art, wie er auf den Stein zeichnet, hat nichts Geläufiges, Elegantes; sein Strich ist gleichsam beständig intermittierend, setzt immer wieder heftig an und erschlafft, loht in zuckenden Flammen auf und fällt wie trüber Regen wieder in Abgründe. Nichts von „Form“ im Sinne einer äußeren herkömmlichen Schönheit ist in seiner Zeichnung. Sie ist bis in die letzten Ausläufer

und Punkte hinein widerstandsloser Ausdruck aller Gemütsstimmungen und Nervenverfassungen des Zeichners, von einer fast manischen Lebendigkeit bis hin zur Depression. Aber ein Künstler ist es, der diese gleichsam zersetzte und hemmungslose Sprache redet, ein außerordentlicher Könner, der die Natur in den Fingerspitzen hat, wie kaum ein Akademiker, und dessen „Verzeichnungen" immer die tiefste Ausdrucksnotwendigkeit haben. Dabei der ganz sichere wählerische Geschmack des kulturbeladenen, beinahe zu klugen und müden slawischen Österreichers! Manche Blätter Kokoschkas, vor allem die frühen Folgen der Passion, sind wahre Orgien jener „Häßlichkeit", die für den Expressionismus als Ausdruck des Nackt-Seelischen beinahe etwas Kanonisches angenommen zu haben scheint (wie im Mittelalter). Aber immer schließt ein außerordentlicher kompositioneller Rhythmus die Bruchstücke und zertrümmerten Formen wieder zusammen. Zertrümmerer alles Her-

kömmlichen und „Italienischen" der Form, aller „Schönheit", alles selbstgefälligen Stolzes leiblicher Gebärden, zersetzt Kokoschka auch — vielleicht mit einer gewissen halbbewußten Lästerung — alle überlieferten geheiligten Typen und Gebärden, läßt seine Geschöpfe sich wie Marionetten, wie Trunkene und Neurastheniker bewegen: nur daß nach solch gründlicher Vernichtung endlich der langverschüttete leise demütige Vogelschrei der Seele hörbar werde. Dieser Schrei, diese unverhohlene Wahrhaftigkeit des tiefsten Unbewußten, wie es in der Kindheit, in der unbeherrschten Leidenschaft des Geschlechts, in Rausch und Ekstase, in der Hysterie sogar aufbricht, ist das einzig Unbedingte in einer unendlichen Fülle von Verhältnismäßigkeiten; ihr gilt die alles Äußere auflösende Zeichnung des Künstlers, ihre einmal vernommene Musik ist es aber auch, die die zerstörten Teile wieder zur neuen Harmonie zusammenfügt. Ihr gilt auch die versonnene Reflexion und Medi-

tation des Künstlers, die sich weit besser als in der Passion an den selbsterfundenen Allegorien der anderen späteren Folgen entfaltet, Allegorien nicht des Gedankens, keine Illustrationen und Verdeutlichungen von Weltanschauungen, Allegorien die mit Gebärden und Mienen, in Haltung und Schritt, in seltsamen Situationen und Landschaften das Geheimste, Über- und Untersinnlichste bloßlegen, Allegorien des reinen Gefühls, denen keine Worterklärung zu folgen vermöchte.

Am andern Pol steht Barlach. Seine Zeichnung ist nicht großstädtisch nervös, wie die Kokoschkas, sie zerfällt nicht in zahllose Nuancen, sondern sie hält sich zusammen in großem, massivem Formenfluß. Der Leib, den Kokoschka zersetzt, schwillt bei dem Bildhauer Barlach zu mächtiger, russisch-bäuerlicher Masse, die sich in starken Flächen und Körpern wölbt. Auch Barlach hat neben manchen Einzelblättern lithographische Folgen herausgegeben und in

Mappen vereinigt. Aber es handelt sich hier nicht um Allegorien, „Sinnbilder ohne Worte“, sondern sie bedürfen zum vollen Verständnis der Einsicht in den von Barlach selbstverfaßten dramatischen Text. Zu diesem Drama verhält sich der graphische Zyklus freilich eher wie die Musik zur dichterischen Unterlage, nicht wie die Illustration zum Text. Barlachs Lithographien veranschaulichen nicht ein äußeres Geschehen, sind in keinem Sinne „Bühnenanweisungen“, sondern sie lassen die für das Ohr in Wort und Rede schwingenden Gefühle gleichsam noch einmal für das Auge Form werden. Diese Augenmusik klingt wie „dumpfe Trommel und berauschtes Gong“; eintöniger Melos tiefster Volksmelancholie hebt und senkt sich darüber, schwer sein Schicksal schleppend, bisweilen aufschmetternd zu berserkerhafter Empörung. So lernen die Linien, die fließenden Schatten der Lithographie bei Barlach wieder, was sie bei Kokoschka verlernt hatten: Gesang! Freilich nicht die Arie der

Romantik, noch weniger natürlich das Couplet impressionistischer Plakate, sondern den namenlosen Chor einer leibgefesselten Menschheit, deren Auge doch die Sterne fühlt. —

Wird ein Barlach, wird ein Kokoschka einmal zur Radiernadel greifen? Der Wechsel des Werkzeugs könnte nur Anzeichen einer ganz wesentlichen inneren Wandlung sein. Die besonderen Verfahren scheinen vorläufig ihnen zugeordnet und zugewachsen, keiner von den zuletzt genannten Zeichnern dürfte sich zu dem graphischen Universalismus der Munch, Nolde, ja selbst der Heckel und Kirchner erheben, wenn freilich deren Kunst, wie wir gesehen haben, schließlich doch in dem einen Holzschnittverfahren ihre klarste Erfüllung findet. Am umfassendsten noch ist der graphische Betätigungskreis Max Beckmanns, der in seiner frühen, malerisch-naturalistischen Periode auch stilvolle Lithographien in Folgen und Einzelblättern gefertigt hat (die schönen Bibelillustrationen), heute aber ganz entschieden

zur Radierung hinüberneigt. Beckmann, diese schöpferische und verwandlungsfähige Natur, die nur infolge ihres allzugroßen Reichtums und ihrer Stellung an der Wende des Jahrhunderts so lange Umwege zu sich selber brauchte, steht in der heutigen deutschen Kunst als Maler und Graphiker fast erschreckend einsam da. Auch Beckmann war letzten Endes von jeher „Expressionist", er wollte schon immer das „Geistige" — als Mysterium, nicht als Gehirn und Nerv — im Sinnlichen ausdrücken. Aber er wollte es lange ohne alle Abstraktion, ohne jeden Verzicht auf nahe Wirklichkeit und ohne jede Einbuße an jener großen ideal-realistischen Malüberlieferung, die bis zu den Impressionisten führt. Rubens und Delacroix, Manet und Liebermann, vielleicht sogar Corinth, siegten lange über die immer verehrten Signorelli, Breughel, Möchleskirchner, deren volle Wirkung doch erst heute in Beckmanns neuestem Schaffen ganz greifbar geworden ist. Insofern ist die Graphik, weil

sie mehr zur Entsagung, zur zeichnerischen Vereinfachung zwang, in seiner Entwicklung von hoher vorwärtstreibender Bedeutung gewesen. Freilich sind auch die meisten früheren Radierungen des Künstlers durchaus im Sinne einer eindrucksgemäßen Bestandesaufnahme der Umwelt gehalten. Nicht einmal etwas von Munchs Metapsychologie klingt an, auch dringen die pathetisch biblischen Stoffe der Bilder nicht in den Kreis dieser Blätter. Nur zweierlei fällt in dieser scheinbar so „objektiven“ Graphik auf: einerseits, stofflich betrachtet, die grausig-ernste, beinahe tragische Sachlichkeit, mit der der Blick des Künstlers auf Szenen des Lasters, Stätten seelischer und leiblicher Verwesung ruht, andererseits, formal angesehen, die ungewöhnliche Tiefe und Sammlung der Strichführung, die in den Bildnisradierungen gelegentlich schon zu einer gedrungenen und feierlichen Größe sich erhebt. Beides war doch nicht eigentlich „impressionistisch“ mehr! So wird gerade dem Beobachter der

graphischen Entwicklung Beckmanns immer deutlicher der letzte Sinn dieses Wollens, das die Wirklichkeit nur zur Bändigung, Kontrolle und Bestätigung der inneren Gesichte seines seherischen Pessimismus brauchte, immer erkennbarer der geheime Erlösungswille in diesem scheinbaren Zynismus des Grotesken, Verworfenen, Buckligen und Verkümmerten, immer ehrwürdiger der unbedingte Wahrheitstrieb in den Bildnisköpfen und Gruppenporträts. Als Maler hat Beckmann inzwischen durch ein Opfern der Farbe in entschlossener Rückführung aufs mehr Umrißhafte seinen Weg in das „Expressionistische" gefunden, sofern man — was allein sinnvoll ist — diesen Begriff ganz weit als einen allgemeinen Gesinnungswandel, nicht als eine bestimmte formale Theorie auffaßt. Beckmanns malerischer „Expressionismus" bedeutet nicht ein „Überwinden" der Natur im Sinne farbiger Übersteigerung oder mathematischer Vereinfachung, sondern nur ihre Entsinnlichung durch jene

streng konturierende, knorrig-verästelnde, unheimlich skelettierende Formensprache, die wir zuerst in der Graphik erkennen konnten. Und in solcher Sprache verstehen wir besser, was Beckmann uns von jeher geben wollte: Gleichnisse für das Radikal-Böse unserer Zivilisation, aber auch Sinnbilder für unsere Sehnsucht nach Erlösung.

Neben Max Beckmann gibt es nur noch wenige Radierer, die gerade in diesem Mittel ihren entscheidenden Beitrag zur Verwirklichung neuen Kunstwollens bieten. Von den Berlinern der freien Sezession ist wohl der eigentümlichste Rudolf Großmann. Mit der zarten, beinahe asketischen Eintönigkeit seiner dünnen, oft langgezogenen Umrisse, die ihm Landschaftliches und Figürliches, Erotisches, selbst Verworfenes immer mit dem gleichen feinen Phlegma, ohne irgendwelche modellierende Zutaten umschreiben, vollbringt er seinen eigenen persönlichen Stil, in dem auch gelegentlich Grotesk-Phantastisches nicht fehlt.

Die reine Nadelarbeit (kalte und Radiernadel, gelegentlich sogar Grabstichelradierung), wie sie außerhalb Deutschlands ein Picasso in so subtiler Weise handhabt, herrscht heute gegenüber der Tonätzung sowie auch gegenüber komplizierten Technikverbindungen in bezeichnender Weise vor. Verschiedenartig, jedoch mehr im Sinne der älteren Generation, bedienen sich ihrer der raffinierte Willi Geiger, die zarte Begabung H. Heusers, Friedrich Nölkens, Purrmanns, die solide Kraft Schinnerers, der mit nicht gewöhnlicher illustrativer Einbildungskraft begabte Meseck und manche andere. Die Nadel kann aber recht eigentlich auch etwas Nervenhaft-Seelisches ausdrücken, wie es auch der bekannte Max Oppenheimer, gewisse Eigenschaften Kokoschkas mit Geschicklichkeit auswertend, im Bildnis versucht. Sie kann auch Übersinnliches sagen, wie es gelegentlich der Berliner Steinhardt in kleinen durchgearbeiteten Blättern, wie es in etwas präraf aelitischem Geschmack der

Bremer Edzard, auf wienerisch morbide Art E. Schiele, nordischer wieder Tappert anstreben. Das Übersinnliche des Verfahrens läßt dann endlich Kubisten, wie Seehaus, Feininger, Mense, auch abseitige Esoteriker, wie Paul Klee, gelegentlich zur Nadel greifen. In einem ganz anderen Sinne dient das Verfahren den Bildhauern, einem De Fiori, Edwin Scharff und vor allen Dingen dem jüngst verstorbenen Lehmbruck. Lehmbrucks reiches radiertes Werk bewahrt uns einen köstlichen Schatz seiner plastischen Vorstellungen. Männliche und weibliche Nacktheit, von jener seltsamen, leiblich so begnadeten, geistig immer wie im Dämmerschlaf gehaltenen Rasse, einzelne Gestalten, Gruppen, frei und reliefhaft vorgestellt, in immer neuen Stellungen und Verschränkungen, denen Eros das reichste Blühen und Schmelzen abgewann — alles einheitlich (wie in Rodins Zeichnungen) durch die reine Linie ausgedrückt, ohne viel malerische Zutaten, so daß sie meistens zugleich die biegsam-ge-

schlossene Umrißwirkung des geträumten Bildwerks gibt und die wunderbar schwellende Belebtheit des sinnlich schönen Leibeswuchses. Erst in seiner allerletzten Zeit hat Lehmbruck die plastische Nadelzeichnung gelegentlich aufgegeben und ist, reichere Register ziehend, in das Vollgraphische aufgestiegen. So entstand sein grandioses Blatt „Macbeth und die Hexen“, mit dem der Meister einen Beitrag zu einer graphischen Sammelmappe von Shakespeare-Visionen geben wollte. Kein Kunstwerk ist würdiger, am Abschluß dieser Übersicht zu stehen, als solche schlechthin geniale Erfindung, die wir als ein Vermächtnis nehmen wollen. Nicht nur die Geister der größten Toten haben dem Künstler über die Schultern geblickt, als er dieses Blatt radierte, sondern, wie uns bedünkt, auch die noch ungeborenen Seelen einer tragisch großen Künstlerschaft der Zukunft.

Unser Versuch einer Übersicht der graphischen Kräfte innerhalb der neuen Ausdruckskunst in Deutschland hat mit einigen

Universalgraphikern begonnen und ihnen unmittelbar diejenigen angeschlossen, die im Formschnitt die reinste Auslösung ihrer Kräfte zu finden scheinen und die heute damit aus näher erörterten Gründen im Mittelpunkt der graphischen Hervorbringung überhaupt stehen. Eine Anzahl von Künstlern des Steindrucks und der Radierung ließen wir folgen. Diese Ordnung ist nicht so äußerlich, wie sie scheint, da die Wahlverwandtschaft zwischen Mittel und Wollen eine Tatsache ist. Aber die von ihr geschaffenen Zonen sind naturgemäß unscharf begrenzt, zerfließen und vermischen sich beständig, ja wechseln ihre Inhalte. Es konnte sich immer nur um ein Dominieren der hervorgehobenen Technik handeln und in den allermeisten Fällen haben sich die Künstler auch gelegentlich anderer Werkzeuge bedient, denen sie dann freilich nicht selten etwas von dem Wesen ihres angemessensten Ausdrucksmittels aufzwangen.

Bei nicht wenigen und gerade bei den

Jüngsten, Neuauftauchenden (Namen wie Gramatté, Gothein usw.) wird die Zuordnung zu einem bestimmten graphischen Verfahren überhaupt gegenstandslos. Hätten wir nicht nach den Mitteln, sondern nach den Aufgaben und Funktionen zu sondern versucht (etwa nach Einzelblättern für Wand oder Mappe, graphischen Folgen als „Dichtung ohne Worte“ oder als „Illustration“, periodischer Zeitschriftengraphik im politischen oder im illustrativen Sinn) — immer von der Tatsache ausgehend, daß ein Künstler nach innerster Veranlagung sich bestimmte Funktionen wählt, äußere Anlässe und Aufträge ausnutzt oder künstlich schafft und danach seinen Stil bildet —: so würden in einer solchen Anordnung manche der heutigen Schaffenden stärker und eigentümlicher uns entgegentreten. Insbesondere gilt das von den illustrativen Begabungen, etwa Seewald oder W. Klemm, Max Unold, die erst in Beziehung zum Buch ganz zu sich selber kommen und damit die seit Morris gepflegten Bestrebungen

der Buchkultur im neuen Geiste fortsetzen; auch Begabungen wie Janthur, Meseck und andere wären vielleicht stärker betont worden, nicht zu vergessen die außergewöhnliche Phantasiekraft ihres überlegenen Anregers Kubin, der unter den Heutigen so einzeln und einsam dasteht, wie ein Gustave Doré zur Zeit der Impressionisten. Vielleicht verlassen wir aber schon bei Kubin den Rahmen dieses Schriftchens. Aus zwei verschiedenen Gründen: erstens ist illustrative Phantasiekunst, wie sie ein Kubin mit so außerordentlichem Aufwand von Einbildungskraft vertritt, doch nicht Ausdruckskunst in dem formal steigernden Sinn, den der Expressionismus anstrebt und auf dessen graphische Ausprägung wir in diesem Bericht hingewiesen haben. Kubin ist bei aller Phantasie Naturalist des Übersinnlichen, so wie alle eigentlichen Illustratoren, so wie es als Dichter auch Edgar Allan Poe gewesen ist. Er zeichnet die furchtbar erschreckenden Dinge seiner Einbildungskraft so, wie sie

erscheinen würden, wenn sie wirklich wären (was zum Glück nicht der Fall ist). Die reinen Expressionisten aber sind keine Illustratoren, sondern in der Form wie in der gegenständlichen Erfindung nur „Dichter ohne Worte", nicht selten auch Allegoriker. Sie brauchen keine erzählende Phantasie, sondern nur Formungs- und Deutungskraft. Zweitens ist Kubin mehr Zeichner als eigentlicher Graphiker in dem von uns umschriebenen Sinn. Das graphische Übersetzungsmittel ist ihm nicht wesentlich. Wo er radiert hat, hat er die Technik nicht wesentlich bereichert, sondern nur die zeitüblichen Mittel verwertet. Einfache autotypische Wiedergabe entsprach seinem Federzeichnungsstil am besten.

Auch innerhalb der neuen Ausdruckskunst gibt es viele Begabungen, die vielleicht ihre reinste Erfüllung in der Originalzeichnung finden, die nicht Maler, aber auch nicht eigentlich Graphiker im engeren Sinne sind. Gerade die radikalsten und die persönlichsten

Kräfte der jungen Generation gehören hierher. Gewiß bedient sich ein Georg Grosz, Ludwig Meidner, Albert Bloch nicht selten der graphischen Vervielfältigung, ein Meidner etwa des Kupfers, ein Grosz des lithographischen Steins, der ja, wie wir gesehen haben, häufig nichts anderes leistet als bloße Wieder- und Weitergabe der freien Zeichnung. Aber die einmalige explosive Niederschrift mit Feder und Pinsel, die keinen Zwang erträgt, nicht einmal einen wenn auch noch so anregenden und reizvollen Kompromiß mit dem Material eingeht, tut ihrem Willen zu hemmungsloser direktester Aussprache doch am besten Genüge! Grosz hat Hunderte solcher Federzeichnungen geschaffen, deren handschriftliche Schärfe und Heftigkeit schon in der lithographischen Wiedergabe an Temperament verliert.

Auch Meidners vulkanischem Gemüt würde das Graphische nur ein Umweg sein, überdies drängt sein zeichnerischer Wille nicht selten ins Kartonhafte, also in

Formate, die graphisch kaum mehr möglich sind. Ein besonderer „expressionistischer" Typus des zeichnerischen Ausdrucks als Selbstzweck, als direktester und abgekürztester Weg der künstlerischen Mitteilung, als Bekenntnis, nicht als Naturstudie, Bildvorbereitung und Skizze, tritt hier hervor. Grosz und Meidner haben beide die echte angeborene Leidenschaft, den Urtrieb zum Zeichnen und sie verbinden damit (auch rein akademisch betrachtet) ein gründliches „Können", das selbst den Vergleich mit Kokoschkas Zeichenkunst nicht zu scheuen braucht. Ihre mehr studienhaften, nach der Natur gearbeiteten zeichnerischen Übungen sind in diesem Punkte besonders beweiskräftig. Im übrigen ist der lineare Ausdruck der beiden jungen Künstler Zeichen zweier schlechthin entgegengesetzter Verhältnisse zur Welt und darum in hohem Grade typisch. Der eine, Georg Grosz, lebt gleichsam beständig von außen nach innen. Seinen Sinn und seinen Verstand überwältigt die äußere

Welt und zwar gerade da, wo sie am aktuellsten, am lautesten, unentrinnbarsten ist: die grelle Gegenwart der Großstädte. Von dem Radikal-Bösen und Kranken dieser Verkrampfungen menschlichen Zusammenlebens, Wucherungen im Körper der menschlichen Gemeinschaft, die sein tief pessimistischer Wissensdrang bis in die letzten Verschwiegenheiten hinein verfolgt, befreit er sich — nicht etwa durch Anklage — sondern durch fanatische Sachlichkeit, durch eine wahre Konstatierungswut, die sich nicht ohne Zynismus im Gassenhauertone äußert, in einer Darstellungsart und Strichführung, deren äußere Norm die böse Naivität von Kritzeleien verderbter Straßenbuben gebildet hat: tragische Karrikaturen, wenn man will. — Meidner lebt von innen nach außen, aus der Zeitlosigkeit in das brausende Geschehen der Umwelt hinein. Mit einer zerstörenden Kraft schleudert sein ewig verzückter Geist die inneren Gesichte heraus; wie unter Atmosphärendruck aufschnellend, rast aus seiner

Hand beständig die Linie hervor und umklammert, kaum ihrer selbst mächtig, in spiralisch springendem Wirbel ihren Gegenstand: zeitlose Propheten, Derwische in verzückten Landschaften, Wesen seinesgleichen, die in maßlosem Kampf sich gegen die Welt und durch die Welt zum Göttlichen aufbäumen.

Wirkt die Ekstase dieses jungen Künstlers ansteckend? Wer die neuesten Mappen und Hefte durchblättert, meint fast überall seine Schreie, seine Gebärden wahrzunehmen! Sie werden stereotyp, wie so manches im Ausdruck und in den Mitteln der jungen graphischen Kunst. Vor allem auch in den Mitteln! Wir hatten den Mut, von einer neuen Blüte deutscher Graphik zu reden, von einem hohen formalen Niveau, zugleich aber auch — angesichts der lawinenartig anschwellenden Produktion der jüngsten Zeit — von der immer bedrohlicheren Gefahr der Nivellierung! Liegt etwa — innerhalb der neuen Graphik — das heroische Zeitalter, die Periode der starken Persönlichkeiten

schon hinter uns? Auf alle Fälle hat es der wählende Sammler gegenüber der jüngsten Generation nicht leicht.

Schließen wir unsere große graphische Mappe, deren Inhalt uns zugleich ein Beispiel geben mag, wie heute Graphik gesammelt werden muß. Graphik von heute haben wir gewertet als Bekenntnis, bedingungslose Aussprache. Darum ist sie nicht mehr Kunst für Liebhaber kleinmeisterlich-artistischer Übersetzungen, technischer Verfeinerungen und Abarten. Darum mußte sie auch anders gesammelt werden als bisher. Sie verlangte gebieterisch nach einem neuen Typus von Sammler, der unbedenklich mehr auf den künstlerischen Gehalt, weniger auf Seltenheit und alle möglichen Liebhaberwerte ausgeht. Gewiß gilt auch heute der Unterschied der Druckqualitäten, der Plattenzustände einer Radierung, gewiß macht die Güte und verschiedene Einfärbung eines Steindruckes etwas über den Wert des betreffenden Blattes aus, und im neuen Form-

schnitt haben sich durch Einführung von „Handdrucken“ und handkolorierten Blättern gegenüber den Auflagedrucken noch neue besondere Qualitätsunterschiede eingebürgert. Dies alles darf indessen heute nur gesucht werden in seiner Bedeutung für die künstlerische Wirkung selbst, die dem Besitzer aus einem besseren Abdruck vollkommener zuströmt, als einem geringeren, es muß eingeschätzt werden, so wie der Künstler selber es schaffend wertete, wenn er der vollen „Verwirklichung“ halber am liebsten alle Abdrücke persönlich überwacht hätte! Frühdrucke, Unica usw. vereinigt man heute nicht um des außerkünstlerischen Sammelsportes, um der Wissenschaft, oder gar — um des Geschäftes halber! Wer es tut, versündigt sich gegen den Geist, gegen die eigentliche Gesinnung der Kunst, die er liebt und deren Zeugnisse er um sich vereinigen möchte. Graphiksammeln sollte heute letzten Endes nicht mehr kabinetthaft, privatkapitalistisch betrieben werden. Graphik ist

heute öffentlich und volkstümlich. Die graphische Kunst, vor allem ihr heute wichtigster Exponent, der Holzschnitt, will heute nicht unbeweglich in Mappen bewahrt sein. Das Blatt will fliegen, ein Flugblatt, herniederflatternd aus Geistwolken auf ein großes, händeaufreckendes Volk! —

Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben
von
Kasimir Edschmid

Berlin
Erich Reiß Verlag

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt“, jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weitheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Verantwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern“, sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Aufbau — Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs